
VICENT SIMBOR ROIG

LLORENÇ VILLALONGA: LA IRONIA O LA CIVILITZACIÓ

1. «LA IRONIA, QUE REGULA I DÓNA AGILITAT A LES RELACIONS VERTADERAMENT CIVILITZADES»

Aquesta citació que dóna títol a aquest punt, extreta de la novel·la *Andrea Victrix* (1986: 165), sintetitza a la perfecció la importància que Llorenç Villalonga atorgava a la ironia. En efecte, la ironia és l'eina dialèctica que reivindica per encarar-se amb la realitat envoltant i és alhora la virtut principal de què dota els personatges positius de les seues obres, en moltes ocasions l'autor mateix a penes disfressat, almenys en allò que afecta la ideologia caracteritzadora. L'escepticisme vital i la radical visió pessimista de la Història havien conduït l'autor, com ja és ben sabut, a concebre la seua creació literària, o, si volem ser més exactes, una gran part de la seua producció, com una arma ideològica de combat contra el *nonsense* que domina la vida actual, condemnada, si aviat no s'hi posava un remei dràstic, a l'autodestrucció. I ell, Villalonga, transformat en vigia crític, n'assumia la responsabilitat de conscienciació social.

Una vegada més resulta altament fructífer el record de l'obra del seu admirat Anatole France, la porta decisiva per a entrar en el domini de la producció de combat ideològic del nostre autor.¹ Escepticisme i relativisme i una fe matisada en la raó formen

1. El lector trobarà àmplia informació sobre l'obra d'Anatole France i el mestratge exercit sobre Villalonga, així com també sobre la novel·lística ideològica villalonguiana al meu llibre *Llorenç Villalonga a la recerca de la novel·la inefable*, inclòs a la bibliografia.

els eixos bàsics del pensament de France i esdevenen els instruments analítics que li permeten la dissecció crítica i distanciada de la societat. Liberalisme, elitisme intel·lectual i concepció pessimista de la història, més epicureisme i estoïcisme, completen la radiografia ideològica franciana... i la villalonguiana. Convertit en un moralista implacable, France esdevingué el cirurgià que amb bisturí afilat penetrava en el cos social francès i en deixava al descobert les vergonyes. Per això, llevat de la novel·la *Le lys rouge* (1894), de concepció psicològica, la resta de la seua producció segueix el model de la novel·la ideològica, bé en la variant de la novel·la de tesi, bé de la novel·la d'idees. Els seus personatges són, doncs, criatures ficticionals creades per a discursar i, de fet, els protagonistes, com ara Jérôme Coignard i Lucien Bergeret, són representants ideològics directes de l'autor mateix dins l'univers diegètic.

He dit que Anatole France era un moralista insubornable. Però cal afegir de seguida que concebia la crítica com un mitjà constructiu i no anihilador, és a dir, filtrada per la pietat i la tolerància. Almenys en la teoria, perquè la realitat de les seues obres no sempre pareix ajustar-se a la mirada tan comprensiva que proclamava. En poques paraules: en moltes obres la ironia clement és substituïda per la sàtira desfermada. Ja som al punt on m'interessava arribar: el paper de la ironia en l'obra d'Anatole France. La crítica —ja la coetània de l'autor— no sols no s'ha cansat de repetir la importància capital de la ironia en la creació franciana, sinó que ha fet de l'autor el prototipus d'escriptor ironista, fins a l'extrem que algun estudiós (Haakon Chevalier [en Schoentjes 2001: 253]) ha escrit un tractat sobre la ironia agafant la seua obra com a punt de referència.

Si la sàtira és monològica i dogmàtica, atenta només a destruir la posició de l'oponent dialèctic i a imposar una visió ideològica particular del món, la ironia, per contra, és ambigua, relativista i contrària per essència a la imposició de qualsevol sistema unívoc de valors. La sàtira pretén imposar un parer; la ironia, només qüestionar les certeses absolutes i excloents. La sàtira és necessàriament partidista; la ironia, la bona ironia, té com a lema no prendre partit. La sàtira anatemitza; la ironia incentiva l'autoreflexió, ensenya a pensar lliurement. La sàtira és una arma dialèctica; la ironia és més aviat una eina. El pessimisme pregon i el conservadorisme de base que caracteritzen la ideologia d'Anatole France —a desgrat de les incursions en la lluita política dins les files socialistes, motivades per la reacció contra la injustícia social, i certament no sense fortes friccions amb la direcció política— expliquen la visió amarga del gènere humà i la concepció reaccionària d'una Història circular i cíclica, condemnada a l'etern

retorn, sense progrés indefinit, com ell no es cansa de repetir. Quan la passió el domina recorre a la sàtira; quan pot distanciar-se de la realitat i imposar el filtre intel·lectual i fred a la denúncia, apareix la ironia, la gran ironia franciana.

Segurament, com recorda Schoentjes (2001: 254), la millor ironia de l'escriptor francès es troba en els quatre volums de la *Histoire contemporaine* (1896-1901), protagonitzats per Lucien Bergeret, un Sòcrates modern, *alter ego* ficcional de l'autor, que amb l'ajut de la raó interroga «son époque sur les valeurs qui la fondent». I com el mestre grec havia ensenyat, «sa sagesse s'exprime dans le dialogue qu'il instaure avec les autres, qu'il s'efforce de rendre conscients» (2001 : 254). Anatole France, l'enamorat de la vella Europa clàssica, renaixentista, il·lustrada, veu amb desesperació l'Europa coetània, la de les dècades finals del segle XIX i primeres del XX, que és incapaç d'entendre i acceptar. La mateixa desesperació amb què contemplava l'art i la literatura d'avançada: el naturalisme i el simbolisme van rebre per igual les seues aïrades diatribes. Breu: vivia en una època que detestava i que difícilment podia entendre i acceptar. La ironia era l'últim recurs que li quedava per a poder afrontar aquesta societat injusta i lletja, és a dir, la ironia com a refugi i com a eina dialèctica per a tractar de despertar la consciència dels seus conciutadans. Muecke (1969: 235) ha ressaltat oportunament aquesta funció, diguem-ne, higiènica de la ironia:

Irony, again, may be not merely the natural or merely the best way but perhaps the only way to deal with life. [...]

One must separate oneself from a world which is dead, illusory, unmanageable, contradictory, or absurd. But unless one commits suicide, one must also accept it. Accept it therefore ironically.

El parentiu ideològic de Villalonga amb France és conegut i fins i tot obvi per a qualsevol lector atent de la seua obra. Com ell, ni entén ni accepta l'època històrica que li ha tocat de viure i, transformat en un moralista actiu, gairebé violent, posà gran part de la seua producció literària al servei de la denúncia d'una civilització que, d'acord amb la seua anàlisi, marxava cap a l'eclipsi final immediat. Aquest crit d'alerta és vehiculat a través del recurs a la ironia, que li permet un exercici pedagògic de desvetlament crític del lector. Jaume Vidal Alcover (1980: 194) ja ha assenyalat l'adopció d'aquesta funció «higiènica» esmentada, és a dir, la ironia com a refugi i com a eina dialèctica: «per això, quan es troba sol i derrotat, apel·la a l'única defensa que li queda —una *ultima ratio* comparable, si bé es mira, als canons de Lluís XIV—: la ironia».

Novel·les com ara *Bearn o la sala de les nines* (1956, cast.; 1961, cat.), *Desenllaç a Montlleó* (1958, cast.; 1963, cat.) i *L'àngel rebel / Flo la Vigne* (1961 i 1974 ampliada sota el segon títol), a més a més de compartir l'adopció del model de la novel·la ideològica, incorporen la mateixa estructura bàsica del duet de personatges principals enfrontats ideològicament. Són les obres en què el toc d'alerta ideològic apareix contingut per la ironia. Igual que un Sòcrates modern, els protagonistes respectius van exposant i defensant mitjançant el diàleg amb l'interlocutor la seua concepció del món heretada de la Il·lustració. És una altra escenificació del clàssic enfrontament dialèctic entre l'*eiron* socràtic i l'*alazon* presumptuós o segur d'ell mateix i, però, en realitat, ignorant.

Tanmateix, no sempre Villalonga va poder, o va voler, limitar la seua revolta a l'ensenyança irònica. En unes altres obres, com ara, per no eixir del gènere novel·lístic i del model de la novel·la ideològica, *Mort de dama* (1931), *La gran batuda* (1968), *La Lulú o la princesa que somreia a totes les conjuntures* (1970), *Lulú regina* (1972) i *Andrea Victrix* (1974, però en realitat escrita abans que les altres tres, durant els anys 1962-1963) desapareix l'enfrontament dialèctic i pedagògic entre l'*eiron* i l'*alazon*, substituïts per una visió declaradament sagnant, esperpèntica, de la societat actual o de futur immediat en el cas d'*Andrea Victrix*, novel·la concebuda dins el model de l'antiutopia o utopia negativa. Cal remarcar que, si bé *Mort de dama* comparteix la visió satírica amb les altres tres, se n'allunya en l'abast i transcendència de la denúncia, que és molt més concreta i conjuntural (la rància societat mallorquina de preguerra).

Idèntic conservadorisme, idèntic culte per l'Europa de la Il·lustració, enaltida com el zenit de la civilització occidental, idèntica confiança en la raó, amb els matisos que calga, idèntica concepció ideològica de la novel·la, bastida damunt l'interès de les idees exposades pels personatges més que no damunt l'atractiu de la intriga o l'anàlisi minuciosa de la psicologia, idèntic rebuig de l'art i la literatura d'avançada: el parentiu ideològic de Villalonga amb Anatole France és estret, estretíssim. El deute amb l'autor francès és inqüestionable. I la ironia ocupa un lloc d'honor en el mestratge francià. Villalonga mateix, vicàriament, per mitjà del personatge Antonio Larios, protagonista de la novel·la epistolar inacabada i redactada a dues mans (Maria Alfaro s'encarregava de les cartes del personatge femení i ell de les del masculí) *Epistolario íntimo de Madame Erard* (escrita en 1947-1948 i publicada pòstumament, la part de Villalonga, en 1997, a càrrec de Maria del Carme Bosch), confessava (1997: 118) l'admiració pel «nou Sòcrates»:

Lo interesante en France es el estilo, ese *esprit* suyo tan rico y refinado que para nada necesita del interés de un argumento. El abate Jérôme Coignard: he ahí a France. El abate entra en una librería, lee un párrafo de un libro (que no compra porque no tiene dinero) y comienza a divagar acerca de lo que ha leído. Y no hay más. Y eso es todo...De acuerdo en que el ambiente de *Le lys rouge* resulta algo borroso. No son los ambientes, sino las ideas y el ingenio lo que atraen a este nuevo Sócrates mimado por un Gobierno que le cubre de condecoraciones en lugar de obligarle a beber cicuta.

La ironia, la raó, la dialèctica al servei d'una crítica conservadora del món actual. Perquè la ironia, val la pena no oblidar-ho, no «té» ideologia. O, dit d'una altra manera, serveix tant al crític conservador com al progressista. Linda Hutcheon, recollint el terme d'H. White, prefereix qualificar-la (1994: 27) de «transideological»:

Not all serious or humorous ironies work to demistify or subvert authority like this; some wield power to different ends. As I have been arguing, the transideological nature of its politics means that irony can be used (and has been used) either to undercut or to reinforce both conservative and radical positions.

Villalonga, en efecte, descobrí en la ironia l'eina justa que necessitava per a la seua croada conservadora contra els moviments progressistes. Des de l'existencialisme o el marxisme fins a l'*aggiornamento* catòlic promogut pel Concili Vaticà Segon, per no entrar en les noves propostes artístiques i literàries, la nostra civilització és el blanc assidu de la seua mirada crítica. En unes obres, com ja he avançat, transformada en agra sàtira, però en unes altres, al meu parer les més reeixides i seductores, continguda gràcies a l'ús d'una subtil ironia. Val a dir, tanmateix, que Villalonga té una concepció polièdrica de la ironia, car és tant l'eina dialèctica idònia com una virtut que caracteritza definitivament qui la posseeix (hi ha unes persones que han sabut aprendre el sentit de la ironia i unes altres, no), una mena de capacitat determinant d'una classe superior, i encara, per fi, també el tret caracteritzador essencial de la «seua» civilització, la de l'Europa nascuda en els temps de la Il·lustració.

No seré jo qui dubte que *Bearn o la sala de les nines* és la novel·la villalonguiana més ambiciosa, arrodonida i captivadora, bastida a més a més damunt aquest joc dialèctic irònic entre l'*eiron* D. Toni de Bearn i l'*alazon* D. Joan. En conseqüència hom la podria considerar la pedra de toc per excel·lència per a un estudi de la ironia en l'obra de l'autor. De fet Pere Ballart la qualifica de «tan excelente como profundamente irónica» i en presenta el protagonista, D. Toni de Bearn, com «el genuino espíritu irónico» (Ballart 1994: 413). Tanmateix, i no sense recança i dubtes, he preferit escollir-

ne una altra, *Flo la Vigne*, perquè, encara que literàriament es trobe a molta distància de l'anterior, aporta, en canvi, una qualitat difícilment superable: tota la novel·la és una mena de breuari sobre la ironia. Enlloc com ací Villalonga no ha explicitat la seua concepció de la ironia, fins a fer-ne l'epicentre de l'obra. Analitzar *Flo la Vigne* és analitzar el paper de la ironia en el pensament de l'autor i l'ús que en feia en l'àmbit del discurs o del llenguatge i en l'àmbit narratològic o de les tècniques narratives. Constret com em veig en un estudi d'aquesta extensió a limitar necessàriament l'abast del material a investigar, he fet la meua opció per l'obra d'ironia més transparent, gairebé un manual d'ús per a estudiosos i lectors.

2. FLO LA VIGNE: EL TRACTAT VILLALONGUIÀ SOBRE LA IRONIA

En aquest apartat propose resseguir detingudament la concepció que Villalonga manifestava de la ironia. En poques paraules la identificació de civilització il·lustrada i ironia. Ironia, doncs, com una manera específica d'entendre la vida i les relacions humanes, desconeguda, no cal dir, de la civilització actual. Després entrarem a disseccionar com l'autor exercita aquesta capacitat al si de la novel·la, bé recorrent a la ironia com a figura bé fent-la servir per a parodiar el joc narratològic. En resum: teoria i pràctica de la ironia villalonguiana.

2.1 IRONIA I CIVILITZACIÓ

Villalonga recorre a un personatge, el narrador i protagonista, per convertir-lo en la seua figura clònica dins el món diegètic. Aquest protagonista, que conta en les seues memòries l'aventura fracassada de l'adopció intel·lectual i legal del jove Flo la Vigne, no amaga cap pista perquè un lector mitjanament ensinistrat en la vida i en l'obra de Villalonga pugui arribar a la conclusió indubtable que autor i protagonista-narrador, innominat no per atzar, són els mateixos. Bé, els mateixos dins les convencions pròpies del cas, ja que ens trobem davant una novel·la, una obra de ficció, doncs, i no d'una autobiografia, de manera que no podem exigir una identificació absoluta entre l'univers diegètic i les seues criatures i el món factual i les seues persones de carn i os. Però sí, en efecte els trets caracteriològics i vivencials més significatius són bàsicament els que

atribuïm a la persona Llorenç Villalonga: nascut a Mallorca, manca dolorosa de descendència, amb el record inesborrable del fill engendrat i avortat durant una relació juvenil, malaltia infantil, afeccionat a la gimnàstica de jove i ara dedicat a l'escriptura, hostatjat a l'Hotel du Louvre de París, lector d'Oswald Spengler, inquiet de jove i burgès ara, liberal (recordem que Villalonga no es cansava de reivindicar el seu liberalisme, encara que els fets biogràfics no sempre ho testimonien), expert en freudisme (com sabem, era psiquiatre), elitista, racionalista, relativista, irònic, conservador i anticomunista, defensor de l'art clàssic i detractor de les noves tendències artístiques i literàries,...

Però sobretot el narrador-protagonista, com l'autor, és un genuí representant de la vella Europa il·lustrada, racionalista i liberal. Una pura extravagància en aquesta desballestada Europa coetània de la segona meitat del segle XX, com ell mateix (Villalonga 1974: 126²) confessa:

— Però vostè no té l'esperit tirànic.

— No tothom ho veu així. Després de la darrera guerra jo result massa educat i, per tant, hipòcrita als ulls d'aquests primitius d'ara, sorgits d'una crisi de la civilització. He intentat defensar-me en dos alexandrins, però com que estan ben mesurats i són lògics ningú no n'ha fet cas:

Jo era un vell liberal que, si guardà les formes,
va ser, precisament, per dir la veritat.

Un «il·lustrat» que fa de la ironia l'eina fonamental del procés intel·lectiu i de la conducta social. Pensa i actua com un *eiiron*. La lògica i el distanciament emocional li permeten l'aproximació crítica però generosa a la realitat, car la meta és la comprensió, no la imposició d'un sistema ideològic personal («sols disposava [el narrador-protagonista] de la lògica o d'una tendresa que ell [Flo la Vigne] possiblement intuïa i que també li devia parèixer sospitosa» [161]). Es presenta com un deixeble de Sòcrates, atent a desvetlar la capacitat analítica en Flo la Vigne. Les discussions no tenen la finalitat d'aplastar-lo dialècticament sinó d'educar-lo, formar-lo («Tu saps que no desig humiliar-te, sinó ajudar-te a pujar...» [203]), com ens havia ensenyat Sòcrates (1985):

És clar que quan es tracta de persones sinceres i educades se sent plaer a ser convençuts o, si es vol, derrotats, perquè aquella derrota representa un enriquiment. Tal fou el cas, segons

2. A partir d'ara, quan cite paràgrafs d'aquesta novel·la, només indicaré el número de la pàgina entre parèntesi, perquè tots són extrets de la mateixa edició esmentada de 1974.

Plató, dels deixebles de Sòcrates. Cal tenir en compte, no obstant, que Sòcrates no pretenia «convèncer» en una conversa, sinó que els anava educant per mitjà de diàlegs plàcids, orgànicament, així com creix l'herba o es baden les roses.

En conseqüència «jo no intentaré mai oposar-li el meu criteri, perquè aquestes coses són purament personals. No tinc esperit tirànic» (126).

Tanmateix, la societat actual ha imposat un ritme frenètic i un sistema de valors artificial que impossibilita la pràctica del diàleg formatiu i enriquidor o, dit en les seues pròpies paraules, «avui el que ens manca és el temps (que necessitem per escoltar els anuncis de la ràdio o el nombre de divorcis de les *stars*), la convivència fructífera» (185). Ell és un desplaçat de la Història, un pur anacronisme vivent, no sols incomprens sinó titllat d'hipòcrita pels «primitius d'ara»: irònic, fill intel·lectual de les *lumières* setcentistes, pagà, racionalista, liberal, relativista, epicuri, estoic, tolerant, escèptic. I cal afegir d'immediat que escepticisme ací no vol dir renúncia a la cerca de les veritats sinó més aviat, d'acord amb el seu significat primer i a l'*eiron* socràtic, l'examen de totes les cares de la veritat, com el narrador-protagonista té especial cura de remarcar davant els atacs rebuts: «Em té per escèptic, suposat que no combreg amb els embrols de la seva pobra dialèctica i pretenc afrontar la realitat cara a cara. Bé hauria de veure que cercar la veritat no és precisament escepticisme i que jo tinc fe i il·lusions» (153).

Enfront d'aquest *eiron* passat per la Il·lustració l'autor situa un *alazon* «progre» —més avall tindrem l'oportunitat de comentar la relació amb el confessat model real en la persona de Baltasar Porcel—, un jove representant d'aquesta nova Europa coetània: desconixedor de la ironia, com ja va saber veure Vidal Alcover (190: 138), cristià, comunista i existencialista, calvinista auster i purità, caràcter complex i contradictori, intuïtiu. L'ordre i la claredat intel·lectuals del protagonista acarats al desordre i la tenebrosa complexitat de Flo. No cal dir que l'oposició establerta no s'atura en un simple antagonisme entre dos personatges, car la seua alta representativitat els converteix en els portaveus de les dues Europes enfrontades, que cada un d'ells exemplifica. Hi ha, és clar, una, diguem-ne, incomprensió biològica entre vell i jove, pare (intel·lectual) i fill, però l'autèntica batalla és la pugna entre ambdues Europes, la que, per l'acció del protagonista, es resisteix a morir i la nova que, conduïda pels joves Flo, no tardarà a substituir-la.

Ací, però, ens interessa molt especialment la importància concedida a la ironia. Vull dir a posseir o no posseir el do de la ironia, que esdevé el tret definitiu que sintetitza l'oposició entre la civilització il·lustrada i l'actual. L'Europa de les *lumières* és presentada

com una societat regida pel domini de la ironia i l'ús de les bones maneres, que els estranys podran qualificar d'hipocresia; l'Europa dels joves Flo és caracteritzada, essencialment, per la desconeixença de la ironia i la incomprensió de la diplomàcia. Per això el narrador té bona cura a remarcar ell mateix que Flo és incapaç d'entendre la ironia:

No entengué la ironia o féu de no entendre-la.

(63)

La seva ànima estava, en el sentit socràtic, sense formar. Desconeixia la ironia i la diplomàcia. Volgué llegir *Saint-Germain ou la négociation*, de Francis Walder, que acabava d'aparèixer, i després de les dues primeres ratlles – «La veritat no és pas el contrari de la mentida, traïr no és pas el contrari de servir» – em tornà la novel·la dient que no l'havia entesa.

(107)

O a fer-ho remarcar per un altre personatge, per tal de no deixar cap dubte en el lector, com ara Madame Dormand, el representant femení d'aquesta mateixa vella Europa i, per tant, afavorida, com el narrador, amb el do que se li nega a Flo: «No entrà dins el personatge, el seu Àngel Rebel, murmura Mme. Dormand. No coneix la ironia». Afirmació corroborada pel protagonista: «No la coneix» (125).

I, és clar, incapaç d'emprar-la: «Rarament emprava la ironia i quan ho feia resultava lamentable» (204). I —cal insistir— la ironia és per a l'autor el senyal més evident d'una vertadera civilització, desconeguda per Flo: «no era a bastament civilitzat per entendre de matisos i de negociacions, per saber, com Mme. Dormand, que tot, en aquest món i en l'altre, és a canvi d'alguna cosa» (205).

Flo és un *alazon* convençut de posseir la veritat i, en conseqüència, refractari a establir un vertader diàleg comprensiu i enriquidor. Davant la gimnàstica intel·lectual del seu «mestre» ell només pot oposar la defensa cega del seu posicionament ideològic, contradictori d'altra banda. És inútil recordar, no sols que no hi ha entesa possible, sinó que ni tan sols és viable el diàleg entre aquests dos representants de dues Europes inconciliables. Les discussions acaben invariablement només començar amb la rebentada o l'enuig de Flo davant la impossibilitat de respondre a la lògica dialèctica del seu pretès mestre. M'agradaria aportar algun exemple que ens permetrà entendre-ho millor (141-142):

La meua lògica l'irritava perquè es devia oposar a quelcom de viu i de confús que bategava dins el fons de la seva ànima.

— Es pot ser comunista o existencialista i cristià. Hi ha moltes maneres d'interpretar la religió.

Se disposava a elucubrar heretgies.

— La religió està interpretada des de fa temps. Roma...

— No crec en Roma. Graham Greene ha arribat a sostenir...

Graham Greene es deia catòlic, però procedia del protestantisme. En el meu sentir el problema es plantejava clarament: d'una part, una religió inamovible, perquè representa l'absolut, que té el seu accent en una vida ulterior. D'altra banda, l'humanisme, és a dir, el comunisme i existencialisme, que no volen diferir res per a l'altra vida i que ho situen tot en aquesta. Els uns creuen en un més enllà, mentre que els altres... Vaig intentar explicar-li aquestes idees a Flo, que protestà amb alguna vivesa:

— Vostè no creu en un més enllà...

— Tu ets el qui no hi creu, si ets comunista.

— Puc ser comunista i cristià. Hi ha moltes maneres...

— Això ja ho has dit.

— Si vostè no em deixa parlar...

— Parla.

Parlà i tornà a repetir el mateix:

— Es pot ser comunista i cristià. Hi ha moltes maneres d'interpretar...

El seu cervell s'havia tancat. Jo callava. De cop s'interrompé i preguntà amb tristesa:

—¿Quina solució hi veu?

— Cap. O la que indica el mateix Sartre, que no és solució: *l'angoisse*. Desesperar-se a gust, segons el verí de cada un.

S'alçà contra mi com si ell fos Calví i jo Miquel Servet.

—Vostè no creu! ¡Vostè està podrit!

Semblava a punt d'agredir-me.

En aquest fragment transcrit podem veure l'*eiiron* i l'*alazon* en disputa. No interessa ara entrar a analitzar si les idees del protagonista són més encertades o més equivocades que les del Flo, o viceversa, per a cadascun de nosaltres, els lectors; l'important ara és comprovar com l'autor estableix la capacitat dialèctica i la manca de dogmatisme i postures preses de l'un i la incapacitat de diàleg de l'altre. L'un no té veritats absolutes a oferir ni imposar, només l'higiènic exercici de l'anàlisi racional, mentre que l'altre, per contra, sols pot aixoplugar-se darrere una posició ideològica inqüestionada i inqüestionable. Decididament no era factible el diàleg entre els suposats «mestre» i «deixeble» i, al capdavant, entre les dues Europes que cadascun d'ells representava. El protagonista arriba a la mateixa conclusió cap a la fi de la novel·la, arran de l'enèsim intent fracassat, que ell conclou simptomàticament amb un gest irònic —la benedicció— òbviament no comprès per Flo (186-187):

— ¿Com vol imposar-me les seves raons? No ens podem entendre. Vostè pertany a un món acabat. En canvi, amb Bob m'entenc perfectament. I ell és absurd, ho reconec...

Bob era un noi oligofrènic i microcèfal, autor d'aquell poema abstracte que Flo m'havia presentat com a modelic el dia que em rebutjà el meu assaig sobre el «trastocament de les aliances».

— Un filòsof, li vaig respondre, preguntava als qui, com tu, defensaven l'absurd: «¿Per què aquest absurd i no un altre?»

— Oh, ¡jo què sé! féu amb indiferència. Al cap d'un moment, emperò, afegí: Vostè voldria que tot tingués explicació.

Vaig fer un gest vagarós, perquè, en efecte, ¿quina altra cosa podríem desitjar els qui no caminam de grapes? Digué encara, davant el meu silenci:

— Jo crec que a la pregunta d'aquest filòsof sols s'hauria de contestar: «perquè sí».

— Això seria dur la qüestió als seus darrers límits, a la «última ratio» de Lluís XIV; és a dir, als canons. No podríem discutir més que a canonades. Però abans... Si admets que el que t'atreu de Bob no és la raó, podràs pensar que...

Em mirà interrogativament.

— ¿Què?

[...]

— Em permetràs que et contesti amb una frase sibil·lina, Flo, de les que a tu t'agraden: «Impuresa i consciència són el mateix».

— No l'entenc.

Sense incorporar-me de la butaca, amb dos dits de la mà dreta, vaig dibuixar una benedicció damunt la seva testa. Ara sí que m'havia proposat no discutir.

— ¿Què és això? ¿Què fa?

— *In nomine Patris...*

Flo, en efecte, no era capaç d'entendre la ironia: «jo acostumo a parlar seriosament» (64), advertia al principi de la seua relació al protagonista, el qual, transformat posteriorment en narrador, recordava que «era veritat, Déu meu. Vaig intuir no sé quins perills» (65). Uns perills que veurà materialitzar-se dies després. No hi ha diàleg possible, ni mestratge, ni adopció. La vella Europa no pot tenir continuadors.

2.2 LA PRÀCTICA DE LA IRONIA

Ja ho avançava adés, la ironia, per a Villalonga, és un do, el més decisiu d'una autèntica civilització, però és també un magnífic instrument en mans hàbils. He qualificat *Flo la Vigne* de breviarí de la ironia villalonguiana i ara, en aquest apartat, espere poder demostrar-ho, car l'ús de la ironia com a figura i en la confecció dels recursos narratius és determinant.

2.2.1 La ironia verbal

Presentaré ací la ironia construïda damunt les figures, tant les macroestructurals com les microestructurals. El narrador i protagonista, però també els altres personatges afavorits amb el do, és a dir, aquells que pertanyen a la mateixa civilització de la vella Europa, en faran ús. No així Flo, incapacitat, com ja sabem, per a entendre-la. La següent selecció d'exemples crec que ens permetrà una millor comprensió. És el cas de l'antífrasi:

[narrador] Li vaig sorprendre una mirada de desgrat que no em semblà inspirada pels revolucionaris.

— [Flo] Seria un fàstic d'habitar palaus com aquest, murmurà. Conservava, però, l'expressió riolera.

— [narrador] Els reis eren uns màrtirs...em vaig deixar dir.

(63)

— [Felip de Pax] Ella [Madame Dormand] ja sap, però, que hi ha una roca des de la qual el Comte [Mal]. al punt de la mitjanit, es confessava cridant als quatre vents les seves polissonades que no el deixaven dormir tranquil.

— [Marquesa de Pax] Això prova que era bon cristià i que tenia remordiments.

— [Felip de Pax] Potser era un sant.

— [Marquesa de Pax] No te'n rigues, Felip.

(71)

[narrador] I ella [Madame Dormand], al primerencontre: «Quina criatura més neta! Sembla una de les onze mil verges...», com volent subratllar l'absència de personalitat de Flo.

(79)

[narrador] [...] però la física i la química són avui miraculoses (prou que ho demostraren, ai las, a Hiroshima) i després de les cremes d'Elizabeth Arden i d'Helena Rubinstein, reforçades amb un tractament a base de panmorbosina vitaminada que igual restaura el fetge com l'epidermis, havia conservat la *morbidezza* de la dolça amiga especialment si el seu saló era mig a les fosques i si l'observador s'acostava als noranta anys i patia de cataractes.

(82-83)

[narrador] Acabàvem d'asseure'ns a taula quan cridaren per telèfon des de París: madame Dormand desitjava saber si *Son Excellence monsieur le marquis de Pax, maître de Santiago* (¿per què tanta prosopopeia per telèfon?), havia arribat bé a Mallorca. Déu ens en lliuri de les burgeses republicanes de França, que no creuen en títols nobiliaris.

(217)

Fins i tot Flo la Vigne hi recorre, però excepcionalment i amb molt poca gràcia, sense dominar-ne les virtuts:

[narrador] [...] La noia a què al·ludeixes és una ànima senzilla, no està corrompuda.

— [Flo] Es mereix un premi.

[narrador] Rarament emprava la ironia i quan ho feia resultava lamentable.

(204)

O del contrast paradoxal:

[narrador] Ja se sap que els poemes més cèlebres són els menys llegits; potser vosaltres coneixeu algú que hagi llegit, per exemple, la *Farsàlia*; jo no.

(68)

[narrador] La marquesa (coneguda familiarment per Mumare perquè tenia un exèrcit de fills, néts i nebots), professava un catolicisme pagà obert a tots els vents.

(83)

[narrador recordant les paraules de la Marquesa de Pax] Mumare suposava, i suposava bé, que madame Dormand, tan francesa, tan vistosa, només era viuda de marit viu.

(83)

[narrador] Per ara preferia no fer-li notar com les seves paraules revelaven la ingènua i eterna harmonia entre l'amor i l'odi, com el seu amor al proïsme podia conduir-lo a afusellar tota una família imperial.

(96)

[narrador] Mistress Sullivan sap fer les coses bé. Sens dubte és una improvisada; altrament no tindria tant de compte de tot.

(145)

— [protagonista] ¿Mlle. Potowesky?

— [Mlle. Potowesky] Això mateix.

— [protagonista] ¿Puc oferir-li una copa de xampany, si no s'oposa a les seves conviccions?

— [Mlle. Potowesky] Al Kremlin, senyor, no es beu altra cosa.

(147)

[narrador] [...] o, si m'obstinava a menjar i no volia dormir sota un pont com un gran duc, fer una segona hipoteca damunt la més productiva de les finques.

(159)

O la *reductio ad absurdum*:

[narrador] La sang, però, no arribava fins al riu perquè aquell dimoni devia ser mansoi i perquè per allà no hi ha cap riu.

(67)

— [Felip de Pax] Idò, essent així, aniré a buscar-te a les cinc per veure la roca del Comte Mal. Era un sant.

— [Mme. Dormand] Doncs ¿per què li dieu el Comte Mal?

— [Felip de Pax] Perquè abans de ser-ho fou dolent. Quan trobava per la garriga una nineta maca, li comprava *caramelos*.

— [Mme. Dormand] Devia ser tot un senyor.

— [Felip de Pax] ¡I tant! Els seus avantpassats es passejaven tot lo dia amb Carlemany.

(72)

[narrador] Madame [Dormand] està d'un humor una mica paradoxal. Ella se n'adona. Té a mà, emperò, la ironia:

— [Mme. Dormand] No em faci cas. És que m'he fet un vestit de vellut negre i un barret amb plomes... i no trobo l'ocasió de posar-m'ho.

(124)

O la figura que Muecke anomena *intaglio method* (Muecke 1986: 61-62), és a dir, el pretès dubte o ignorància on res no és dubtós ni desconegut (83):

[Marquesa de Pax] («trobo que hi comença a haver moltes de viudes»), havia dit al seu fill.

O la «ironia observable» però verbalitzada pel narrador (Muecke 1986: 63-66), en què una situació irònica —per tant «teatral»— és contada pel narrador-ironista (145):

[narrador] Hi ha senyores tan ricament vestides i enjoiades que podrien ser maniquins de *haute couture*. La duquessa de Clermont, en canvi, que ve de Carlemany, sembla una costurera de segona. Porta poques joies i, encara, falses. Les autèntiques deuen ser al banc.

O el contrast entre l'afirmació del personatge i l'afirmació del narrador irònic (84):

[narrador] Realment, madame Dormand ja no tenia quatre anys sinó més de cinquanta i els vestits de bany de dues peces ja no li esqueien. Vestida resultava, en canvi, elegant i a més —argumentava— és un deure protegir la *haute couture* i la bona perfumeria: «A Guerlain el

veurem un dia en els altars». En arribar aquí solia citar el passatge evangèlic en què Crist defensà Maria Magdalena que li havia ungit els peus amb oli perfumat. I això que Maria Magdalena no tocava el ram de la perfumeria; madame sí que el tocava, però amb discreció, com solia fer totes les coses. Era accionista de diverses fàbriques de perfums i cosmètics molt acreditades.

Per fi, encara que no es tracta d'una figura sinó d'un altre gènere, voldria esmentar l'ús de la sàtira, adreçada, en l'exemple que transcriu, a Joan Miró, una de les bèsties negres artístiques de Villalonga, convertit per ell en el prototipus d'artista modern (159-160):

[narrador] L'endemà m'entregà [Mme. Dormand] un milió just. Dugué la seva galanteria al punt de no voler comissió. L'hagué d'acceptar a la fi, emperò em regalà un quadre d'infusoris d'un deixeble de Joan Miró.

2.2.2 El joc narratològic

Vull precisar que utilitze l'adjectiu «narratològic» en un sentit ampli per a referir-me al joc irònic que l'autor estableix tant amb les convencions com amb les tècniques en sentit estricte de la novel·la: des de l'àmbit paratextual (títol, intertítols, epígraf inicial) fins als recursos pròpiament narratius (sobretot el narrador i les seues funcions), passant per les relacions intertextuals, tot és transformat en passar pel precís filtre irònic villalonguà.

Comencem pel joc irònic paratextual. El títol, temàtic literal en proposta genettiana (Genette 1987: 54-97), conté una càrrega denigratòria absent en el títol de la primera versió (*L'Àngel rebel*). El nom de Flo, adoptat a més a més per pròpia iniciativa del personatge mateix, en substitució de l'autèntic André, no pot ser més ambigu: és masculí o és femení?, és home o dona? Villalonga, que òbviament n'és el responsable, no ha fet la tria sense motiu: la seua intencionalitat injuriosa és plenament corroborada per la informació textual. Aquest personatge itinerant —vull dir present en diverses novel·les de l'autor— pateix en mans de l'autor una evolució negativa des de la primera aparició l'any 1961 en *L'Àngel rebel* fins a l'any 1972, en què publica *Lulú regina*, passant per *La gran batuda* (1968) i *La Lulú o la princesa que somreia a totes les conjuntures* (1970). El Flo la Vigne de *L'Àngel rebel* / *Flo la Vigne*, presumptament representatiu de la joventut europea d'aquesta segona meitat del segle XX, encara conservava, a desgrat del balanç clarament negatiu, algun tret positiu, com ara el sentit, estricte, de la moralitat i la responsabilitat i una certa educació innata, vestigi d'una

antiga cortesia francesa. El Flo la Vigne posterior s'ha transformat en un demagog amoral i oportunista.

Però aquest primer Flo ja apareix marcat per una indefinició sexual no sols advertida sinó més aviat martellejada al llarg de tota la novel·la. Cal no oblidar que, per a l'autor, la indefinició sexual, esdevinguda un vertader leitmotiv, que recorre la seua producció literària, és un dels trets més definitius de la decadència de la civilització europea coetània. Si deixem de moment el llindar paratextual i ens endinsem dins el text ho podem comprovar: ja des del primer capítol i la primera trobada el narrador-protagonista incidia en l'asexualitat de Flo: «Tots els aparadors de Lausanne apareixien plens, aquella primavera de 1959, de maniquins que portaven els cabells de la mateixa manera [que Flo], sense distinció de sexes»; «Si abans m'havia semblat un nin, potser una noia, ara em pareixia un home, amb quelcom de dur i de desconcertant»; «Tot, en la seva persona, respirava lleialtat, netedat de cos i ànima, la decisió d'un home i la ingenuïtat d'una nina»; «I fou amb aquesta indumentària pròpia d'un deportista o d'una noia bohèmia de Saint Germain des Prés, que muntàrem al ràpid de París» (54-56). Fins al capítol xii el narrador no descobreix que definitivament es tracta d'un home, però dos capítols després, en el xiv, encara tornava a insistir en la indiferenciació sexual («L'edat era encara neta, però summament indecisa. ¿Noia, infant, home? ¿Qui hauria pogut precisar-ho!» [106]) i ja cap a la fi, en el capítol xxxii, hi continuava («la figureta asexuada de cabells de coco ombrejant-li el front, que es gronxa allà dalt, davall la cúpula, talment un delicat àngel de tortada» [178]). També algun personatge, com Madame Dormand, filla com el narrador-protagonista, de la vella Europa, no ho oblidem, s'encarrega de rematar la maniobra: «—Pensi que el seu secretari... o secretària —somrigué—, respectem el sexe, [...]» (93).

Indefinició sexual ultratjadora completada amb les al·lusions a l'homosexualitat, un altre dels leitmotifs villalonguians, invariablement contemplada com una tara. El narrador-protagonista mateix li ho insinuava enmig d'una conversa, parcialment citada línies abans (187):

— [protagonista] [...] Si admetes que el que t'atreu de Bob no és la raó, podràs pensar que...

Em mirà interrogativament.

— [Flo] ¿Què?

[narrador] ¿Tenia dret a obrir-li brutalment els ulls a un al·lot de divuit anys, l'edat mental del qual, per a nosaltres meridionals, no passaria dels catorze? Jo també, de jove, havia sentit simpaties que no sabia a què eren degudes, encara que aviat me vaig adonar d'a on, en tota

innocència conduïen. Però no en el fet, sinó en l'adonar-se'n, com havia dit Madame Dormand, és en el que radica la impuresa.

I per si de cas podia passar desapercebuda la reflexió del narrador, Madame Dormand, la seua companya ideològica, acudia en la seua ajuda per a recalcar-ho (123):

— [protagonista] Avui, amiga meva, ja puc especificar-li que el meu fill és un al·lot: té relacions amb una noia bruna.

— [Mme. Dormand] Al pas que va el món, insinua ella, això no provaria res. Ho dic amb pena, perquè les coses normals eren belles.

— [protagonista] Eren i són.

— [Mme. Dormand] Cada dia un poc menys [...].

En resum: un títol d'ambigüitat essencial, corroborada per la pròpia ambigüitat del personatge mateix. I no podem oblidar que Flo representa una nova Europa en construcció contra la vella Europa nascuda de les *lumières* setcentistes, de manera que aquesta ambigüitat substancial a Flo és, per extensió, la mateixa ambigüitat, en tots els àmbits, que caracteritza aquesta nova Europa. No per casualitat Sancerre, l'atlètic i heroic gimnasta i trapezista és «el més perillós uranista de París» (181), en paraules de Madame Dormand, que tot seguit es deixa arrossegar per una extensa i furiosa diatriba contra «el pecat dòric» i els joves actuals, practicants de l'homosexualitat i de la bisexualitat, com Sancerre mateix. Han passat els temps en què «l'home normal» es proposava com a objectiu la conquesta de la dona; avui, però, en aquesta nova Europa, «la dona és fàcil; massa fàcil, evidentment. ¿No comprèn que el pecat dòric és ja l'únic de prohibit en matèries amoroses i que per això ha de ser excitant, no per als covards, sinó precisament per als agosarats» (182). Per a Madame Dormand no hi ha senyal més explícit que la fi del món és imminent: només podem esperar «pitjor que a la Bíblia: la fi del món; la bomba de cobalt» (183).

El filtre irònic arriba també a l'altre element situat en el llindar del text: l'epígraf, autèntic al·lograf (Genette 1987: 134-149). Es tracta d'un fragment de la novel·la *Saint-Germain ou la Négotiation*, de Francis Walder, que reapareix també dins el text en boca del narrador, que l'aprofita per a cloure l'obra amb una reflexió final en defensa del relativisme i l'absència de veritats absolutes: «La vérité n'est pas le contraire du mensonge» (prefaci i p. 244). El contrast paradoxal de base ens du una vegada més al terreny de la ironia i a la necessitat de descobrir el significat real davall el xocant enunciat superficial.

La base filosòfica de la ironia subjacent, de regust romàntic, sembla clara: la realitat és massa complexa per a ser encotillada dins un model exclusiu de pensament, de manera que més val que ningú no s'entossudesca a tenir tota la raó, perquè no hi ha una sola raó. La humilitat i la tolerància intel·lectuals, doncs, s'imposen. L'epígraf hi a compleix una de les seues funcions canòniques: donar una primera pista per a entendre el significat del text. I, en efecte, Villalonga no persegueix en la novel·la un altre objectiu que tractar de mostrar al jove Flo les virtuts de la «seua» civilització, que ja hem tingut ocasió de comentar adés en analitzar les divergències entre el protagonista i el jove comunista-existencialista-cristià: el racionalisme, completat, tanmateix, pel relativisme i l'escepticisme, imprescindibles per a evitar la fe cega en la pròpia veritat, la intolerància i, al capdavall, l'error. En resum: el predomini dels matisos sobre les certeses.

Els intertítols, introduïts per l'autor en la segona versió, la de 1974, també mereixen el nostre interès. Són, també en terminologia genettiana (Genette 1987: 272-292), intertítols temàtics descriptius en forma de sumaris narratius. Aquesta pràctica d'encapçalar cada capítol per un breu resum del seu contingut té l'origen, segons apunta Genette, en la literatura medieval, però als inicis del segle XIX comença a ser entesa com un recurs arcaic i innecessari, de manera que va desapareixent en benefici d'intertítols més concisos: o simples xifres o descripció verbal més sobria, d'una a tres paraules. Per què Villalonga recupera aquest model antic en *Flo la Vigne*? Només se m'acut una explicació: per marcar les distàncies amb l'obra o, dit en uns altres mots, per oferir als lectors una nova pista d'entendre la novel·la com un artifici, com un joc literari, controlat en tot moment per l'autor. Al capdavall la finalitat de tal pràctica desusada i pròpia d'èpoques passades sembla que només pot ser la paròdica.. Imitant, però amb uns objectius diferents, aquest vell recurs paratextual, ara convertit en una paròdia de si mateix, l'autor torna a imposar el filtre irònic que determina l'obra.

Tornem a trobar el mateix joc paròdic en l'elaboració del narrador, un narrador molt peculiar en l'ús de la seua funció primera de contador d'una història i també en les funcions extranarratives (Genette 1972: 225-267; 1983: 52-107). De nou el joc distanciador, ara amb l'estructura enunciativa, de forçada complexitat, car la novel·la compta amb un primer nivell de refinat joc enunciatiu. Recordem que la novel·la comença amb un narrador primer que es limita a donar la paraula a l'oncle Marià, que des d'aleshores és l'encarregat de relatar la seua breu trobada amb Zuzú, la jove negra que havia mantingut relacions amb el seu nebot, el protagonista-narrador de la història realment important. La funció d'aquest ínfim relat —no arriba ni a les dues pàgines—

és la mateixa que la tradicionalment exercida pel prefaci en què l'autor, com, per exemple, per esmentar el cas més famós, Miguel de Cervantes en *El Quixot*, simulava l'existència d'un autor misteriós —i inexistent, no cal dir— responsable del relat que ell ara tan sols exhumava. Ací l'oncle Marià aconsegueix idèntic paper que l'autor real descobridor del manuscrit, només que ell mateix ja és una criatura de ficció pertanyent al món diegètic i no l'autor real i que la persona que li subministra el manuscrit de les memòries del seu nebot és la jove Zuzú, com ell, personatge ficcional. El resultat d'aquest refinat joc de veus i de nivells és equiparable al sistema de les nines russes, en què pareix que sempre hi ha una altra nina dins de la que ara obris i que al seu torn n'inclourà una altra, etc. Si aquest recurs obeïa tradicionalment a un afany realista, especialment rendible en el cas de les memòries, amb la pretensió d'acomplir davant el lector un paper simplement notarial, de «no fer ficció», ací, al contrari, el lector no pot dubtar que s'acara a una creació paròdica.

El narrador diegèticament principal és el narrador-protagonista de la història emmarcada o metadiegètica, però des d'un punt de vista estructural el narrador primer, que no té per què ser el més important, com ocorre ací, és a dir, el responsable del primer nivell diegètic o nivell primari, és aquest anònim narrador extra-heterodiegètic de tan efímera aparició. L'oncle Marià s'encarrega de la funció de narrador segon o intra-homodiegètic amb un monòleg autobiogràfic, a mig camí entre el relat autobiogràfic i el monòleg autònom (Cohn 1981: 198-213). Per fi, en el tercer nivell, trobem el relat metadiegètic assumit pel seu nebot, el narrador-protagonista o intra-autodiegètic amb focalització interna fixa dominant. De nou trobem l'exercici paròdic i irònic de les convencions narratives amb la hipertròfia analitzada de l'aparell comunicatiu i el joc sistemàtic de la rebentada de les barreres entre el món factual i el ficcional, car, ja en el relat marc introductori de l'oncle Marià, aquest al·ludeix al seu nebot com un autor, «del qual ja s'ha xerrat massa» (52), referència que, per a un bon coneixedor de Villalonga, no costa d'identificar amb la seua sorollosa primera etapa de preguerra.

Però a més a més el narrador-protagonista responsable de les memòries es presenta com un narrador tendencios i, doncs, infiable. Ja coneixem la presentació denigratòria que fa del seu jove oponent Flo la Vigne. La seua actuació com a narrador, tanmateix, no canvia quan es tracta d'uns altres personatges. Així ocorre amb l'animadversió contra la lluita del sufragisme feminista (en realitat qualsevol dona que vol «ocupar» el paper de l'home, en especial l'intel·lectual), les integrants del qual invariablement aglutinen tots els trets negatius, físics i caracteriològics: «una secretària

que semblava una sufragista començà a posar-me obstacles quan li vaig dir que el volia veure» (129). Una parcialitat que arriba a ser especialment cruel en el retrat de Mlle. Potowesky:

[narrador] Veiérem, en efecte, com a través d'una cortina de pluja [el televisor], una senyora descolorida i magra, sense edat ni sexe, que llegia espaiadament unes quartilles. (139)

[narrador] [...] La mir a la cara i repar que és horrible, té els cabells d'estopa, els ulls fatigats, les dents grogues. Ni Giorgione ni *garçon*: una sufragista. (147)

Porta uns guants marrons fins al colze, de pell, impropis de qualsevol hora i temperatura. En veure'm s'aixeca com un home, cosa que podria ser una manera comunista, però que no indica més que el grau de la seva emotivitat. (149)

Els seus prejudicis no minven, però, en els altres casos. Fins i tot algun personatge sembla haver nascut tan sols perquè el narrador pogués destrossar-lo amb implacable bisturí satíric, com l'inefable Baró de Drink:

[narrador] La concurrència és nombrosa i barrejada. Un sospitos baró de Drink, sense venir a tomb, ens assabenta que els seus avantpassats acompanyaren Sant Lluís a les croades. «Aquest títol, baró, és potser anglès?» Algú somriu. El baró no deixa de prendre whiskies, un darrera l'altre. (145)

— [Felip de Paz] Els senyors de Drink... començà; s'adonà a temps de la inconveniència d'anomenar una baronia que, a més de no existir, era una al·lusió a les borratxeres d'aquell fava.

— [narrador] [...] «Aquest fava», vaig pensar com a conclusió, «s'ha convidat ell mateix com té per costum, per increïble que sembli: Mumare és massa bona. (218)

És, encara, un narrador que no dubta a recórrer a les funcions extranarratives, com ara la funció comunicativa, per mitjà de la qual el narrador s'adreça directament al narratori i, vicàriament, al lector real, encetant un diàleg impossible, tal com hem vist en un paràgraf citat abans: «[...] potser vosaltres coneixeu algú que hagi llegit, per exemple, la *Farsàlia*; jo no» (68).

Ballart (1994: 348-352) denomina «ironies de contrast entre el text i el seu context comunicatiu», les també mal anomenades «romàntiques», aquelles ironies que plantegen un contrast entre l'àmbit de l'univers diegètic i el de l'univers factual, és a dir,

quan hi ha una ruptura de fronteres entre el món de la ficció i el món de la realitat de l'autor i el lector. Aquesta violació dels límits és vehiculada bé mitjançant la funció extranarrativa «de régie» o control, bé mitjançant la metalepsi narrativa. En el primer cas el narrador reflexiona metanarrativament sobre el propi relat; en el segon, hi ha una transgressió de nivells com, per exemple, quan un autor real s'introdueix en el món ficcional o, a l'inrevés, quan un personatge «cobra» vida i irromp en el món real d'autor i lector. Propose un exemple (78) que espere que serà clarificador:

Si estigués fent una novel·la, algú, en nom de la retòrica del moment, em diria potser que «no dec» haver de descriure el pensament dels protagonistes, sinó presentar fets perquè el lector els descobrisqui pel seu compte. He de reconèixer, no que «no dec» —això són retòriques passatgeres i en art no calen discadures—, sinó que malauradament «no puc» descriure el pensament de ningú, ans només suposar-lo, que és el que ara faig. Tal pensament em fuig. Em fugiria encara més si em limités a copsar-lo pels fets externs, que gairebé l'emascaren. Però en aquest joc entre suposicions i fuites crec que radiquen, al mateix temps, la veritat i la poesia de la novel·la... i de la Història.

La conseqüència d'aquests jocs narratius és que el lector no pot deixar de percebre la novel·la amb un efecte de distanciament, com un artifici compartit. No és altra la meta perseguida amb les relacions intertextuals, que ara comente. La ironia de Villalonga arriba a l'autoreferència, vull dir a la recuperació d'alguns dels personatges ficticials més famosos creats per ell mateix, protagonistes d'unes altres novel·les, els quals irrompen miraculosament —o impròpiament— en aquest univers diegètic, com dona Obdúlia Montcada, aquella dama peculiar que protagonitzava *Mort de dama*, intervenint literalment des dels llimbs («Ah, no, no és lo mateix», replicava des dels llimbs l'ànima de dona Obdúlia Montcada» [85]) o don Toni de Bearn, adduït com a *maître à penser* («Tonet de Bearn deia que a determinada gent se la podia besar [Venus, nua i sorgida d'una conquilla marina, és democràtica] però mai donar-los la mà» [111]). També el narrador recorda l'escriptura d'una novel·la sobre «l'època dura, l'amor a cops de puny, com a les caveres, a rapinyades, com entre els felins», qüestions que «jo havia intuït una mica, en el meu temps d'estudiant» i havia recreat literàriament. Una novel·la que, si bé és cert, com afirma el narrador de l'*Àngel rebel*, que «no em vaig atrevir a publicar», ja no ho és en aparèixer la versió de *Flo la Vigne*, perquè la novel·la en qüestió era *El misantrop*, apareguda entremig, dos anys abans, el 1972.

Per fi, eixint de l'autoreferencialitat, per a endinsar-nos en el món ficcional de l'obra més admirada per l'autor, *À la recherche du temps perdu*, no crec que es pugui obviar

la tria del nom Odette, el conegut personatge proustià, l'amant i posterior esposa de Charles Swann, per a batejar la jove i episòdica amiga de Flo.

3. IRONIA PER A UN MÓN QUE S'ECLIPSA

Madame Dormand, ja ho hem vist, vaticinava la imminent destrucció del món per una bomba de cobalt. El pronòstic del narrador protagonista, i de l'autor, no era gaire distint. Villalonga, davant la realitat del món actual només veu una eixida: morir matant, metafòricament, és clar. I ell només compta amb una arma: la literatura. Endut per un pessimisme definitiu només li queda el consol de no callar la «seua» veritat. I per a tal empresa només compta amb una eina: la ironia, que el preserva de la desesperació i li permet guardar un saludable distanciament i una comprensiva mirada. Tanmateix no renuncia a les seues idees i potser la prova més evident la tenim, com adés avançava, en la progressiva substitució de la ironia per la sàtira, de mirada no gens benèvola. Villalonga passa del diàleg al crit i l'anatema.

Però ací, a *Flo la Vigne*, encara no ha perdut la il·lusió de poder convèncer i influir, per això es transforma en el protagonista i converteix l'aleshores jovenet i semiafillat Porcel en Flo. Ja té el duet necessari per a escenificar el diàleg entre els representants d'ambdues Europes. No m'interessa entrar ara en el terreny de la fidelitat biogràfica, ja sabem que, al capdavant, es tracta de ficció, tan sols que hi ha uns models de partida —l'autor mateix i Baltasar Porcel— reconeguts i, en essència, representatius. Villalonga ho confessa públicament: «La nostra relació [ell i Porcel] és la base de la novel·la *L'Àngel rebel*» (en Ferrà-Ponç 1997: 157). I Porcel (1987: 8) ho ratifica:

Un altre dels fruits d'aquesta amistat entre Villalonga i jo van ser les obres que li va suggerir. [...] En Villalonga, a més de l'esmentada *L'àngel rebel*, més tard titulada *Flo la Vigne*, aquest personatge de Flo continua essent el protagonista de *La gran batuda*, *La Lulú* i *Lulú, regina*.

És una estructura que ja havia assajat amb excel·lent rendibilitat a *Bearn o la sala de les nines*: la de la novel·la de tesi. La novel·la reuneix els tres requisits que Suleiman (1983: 7-35) proposa com a necessaris: un sistema de valors dualista inambigu (la civilització nascuda de la Il·lustració / el «progressisme» coetani); una regla d'acció adreçada al lector (la defensa del programa ideològic exemplificat pel protagonista per

a convertir les persones en individus vertaderament lliures amb personalitat pròpia i capacitat de decisió autònoma); i la presència d'un intertext doctrinal: la Il·lustració. Com succeïa en *Bearn o la sala de les nines*, l'oponent ideològic del protagonista és un jove inexpert i intel·lectualment immadur, un simple *sparring* en el combat dialèctic. El protagonista, com D. Toni de Bearn, no té cap dificultat a vèncer (recordem, fins i tot, la carta d'admiració que en un moment de sinceritat Flo li envia al seu mentor); a vèncer «dins» la novel·la, com a bon representant dins la diegesi de la posició ideològica «correcta», la de l'autor real, encara que Flo pugui assolir el reconeixement literari d'aquella societat que el protagonista critica. Per això és Villalonga qui escriu la novel·la i imposa el seu sistema de valors i no Porcel.

Però m'agradaria recalcar que ací encara la ironia és una eina i no una arma: Villalonga busca instruir, despertar les consciències, fer de cada *alazon* modern un *eiiron* il·lustrat, com ell. Com a bon ironista modern, adreça la seua ironia a la realitat de l'ara i ací, no a la introspecció, com en els romàntics alemanys, car «l'ironie moderne devient un regard jeté sur le monde. Toute référence à une quelconque transcendance de l'ironie, à un idéalisme hérité du romantisme a maintenant disparu» (Schoentjes 2001: 284).

El fracàs de l'esforç conscienciador en Flo anunciava el canvi de tàctica i el pas a la sàtira. En *Flo la Vigne* Villalonga, com a bon moralista, no renunciava a la intervenció i actuava mogut, com en el fons tot ironista, per la nostàlgia d'un «monde idéal, une sorte de paradis perdu que chacun porte en soi. Dans cette perspective, il faut considérer que chaque pointe, chaque attaque d'ironie exprime moins une critique que le regret (ou l'espoir) d'un monde parfait» (Schoentjes 2001: 248).

VICENT SIMBOR ROIG
Universitat de València

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- BALLART, P. (1994) *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario*, Barcelona, Quaderns Crema.
- COHN, D. (1981) *La transparence intérieure*, París, Éditions du Seuil.
- FERRÀ-PONÇ, D. (1997) *Escrits sobre Llorenç Villalonga*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

- GENETTE, G., (1972) *Figures III*, París, Éditions du Seuil.
- (1982) *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Éditions du Seuil.
- (1983) *Nouveau discours du récit*, París, Éditions du Seuil.
- (1987) *Seuils*, París, Éditions du Seuil.
- HAMON, PH. (1996) *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, París, Hachette.
- HUTCHEON, L. (1981) «Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie», *Poétique*, 46, pp.140-155.
- (1991 [1a ed. 1985]) *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Londres-Nova York, Routledge.
- (1994) *Irony's Edge*, Londres-Nova York, Routledge.
- MUECKE, D. C. (1969) *The Compass of Irony*, Londres, Methuen.
- (1986 [1a ed. 1970]) *Irony and the Ironic*, Londres, Methuen.
- PORCEL, B. (1987) *Els meus inèdits de Llorenç Villalonga*, Barcelona, Edicions 62.
- SULEIMAN, S. R. (1983) *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, París, PUF.
- SIMBOR ROIG, V. (1999) *Llorenç Villalonga a la recerca de la novel·la inefable*, València / Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- SCHOENTJES, P. (2001) *Poétique de l'ironie*, París, Éditions du Seuil.
- TORRES SÁNCHEZ, M. A. (1999) *Aproximación pragmática a la ironía verbal*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- VIDAL ALCOVER, J. (1980) *Llorenç Villalonga i la seva obra*, Barcelona, Curial.
- VILLALONGA, L. (1986 [1a ed. 1974]) *Andrea Victrix*, Barcelona, Destino.
- (1974) *Flo la Vigne*, Barcelona, Club Editor.
- (1997) *Epistolario íntimo de Madame Erard*, Palma de Mallorca, Estudi General Lul·lià.